

Bernt Notke – kas Põhja-Euroopa geniaalseim kunstnik või moodne ettevõtja?*

KRISTA ANDRESON

2009. aasta oli Tallinnas Notke aasta. 12. juunil 2009 avati Niguliste muuseumis näitus, mis tutvustas Bernt Notke nimega seotud kuulsamaid teoseid. 10.–12. septembrini toimus Niguliste muuseumi, Tallinna ülikooli ajaloo instituudi ja M. C. A. Böckler Mare Balticum-Stiftungi koostöös rahvusvaheline konverents teemal „Kunst, mälu ja patronaaž: Läänemere-regiooni visuaalkultuur Bernt Notke ajal”.¹

Juubeliaasta jooksul ja järel ilmusid ka publikatsioonid. Napilt nädal pärast Tallinnas toimunud konverentsi, kus Stockholmi ülikooli emeriitprofessor Jan Svanberg rääkis Stockholmi Suurkirikus eksponeeritud Püha Jüri grupist kui Põhja-Euroopa ühe kuulsaima kunstniku Bernt Notke peateoset, esitles rahvusvaheliselt tunnustatud rootsi kunstiajaloolane ja konservator Peter Tångeberg Leipzigi² oma uut raamatut „Töde ja müüt”³. Tångeberg ei kummuta seal mitte ainult üle saja aasta kehtinud arvamust Notke rollist Püha

Jüri grupi valmistajana, vaid seab kahtluse alla ka rea teiste teoste pärinemise Notke töökojast.⁴

Ka 2010. aasta töi kaasa temaatilisi publikatsioone: 2009. aasta mais Lübeckis toimunud konverentsi ettekannete kogumiku⁵ ning Niguliste muuseumis eksponeeritud näituse põhjal koostatud kataloogi koos Anu Männi tekstidega⁶. Kui Kielis ilmunud raamat keskendub eelkõige Lübecki triumfigrupiga haakuvatele küsimustele ning avab lugejale taustaks pildi 15. sajandi kunstnikust ja hansalinnast Lübeckist, siis Tallinnas toimunud näituse kataloog pakub suurepärase piltidega head ülevaadet kuulsaimatest teostest, mis on juba aastakümneid Notke nimega seotud.

Näituse kataloogis on kunstiteosed jagatud kahte rühma: „tähtsamate teoste” hulgast leiame kümme tuntuimat – nii allikaliselt tõestatud kui ka stiilkriitiliselt omistatud näidet. Kui jätame kõrvale Tångebergi viimases raamatus esitatud seisukohad, siis varasemat historiograafiat jälgides tekitab pisut nõutust alajaotus „teisi Notke töökojale omistatud teoseid”. Bernt Notke nimega on 20. sajandi jooksul seotud suur hulk teoseid, mis on loonud väga mitmekülgse ja võimeka kunstniku kuvandi. Nii mõnigi atribueering on tehtud kergekäeliselt ning pole hilisemale kriitikale vastu pidanud; neid teoseid on kaugelt rohkem

* Artikkel valmis Eesti Teadusfondi grandri nr 4477 raames.

¹ Ülevaadet konverentsist ja näitusest vt A. Mänd, Bernt Notke aasta Tallinnas. – Sirp 24. IX 2009.

² 18. IX 2009 toimus Leipzigi kollokvium *Niederländische Skulpturenexporte nach Nord- und Ostmitteleuropa vom 14. bis 16. Jahrhundert. Überlegungen zu ihren Anfängen, zur Rolle höfischer Auftraggeber, der Künstler und ihrer Werkstattbetriebe.*

³ P. Tångeberg, Wahrheit und Mythos – Bernt Notke und die Stockholmer St.-Georgs-Gruppe. Studien zu einem Hauptwerk Niederländischer Bildschnitzerei. (Studia Jagellonica Lipsiensia 5.) Ostfildern: Thorbecke, 2009.

⁴ Ilmunud on paar üsna sõbralikku ülevaadet, põhjalikumalt poolakeelses artiklis: T. Jurkowlaniec, Peter Tångeberg, Wahrheit und Mythos. – Biuletyn historii sztuki 2009, rok 71 (3/4), lk 403–410.

⁵ Bernt Notke. Das Triumphkreuz im Dom zu Lübeck. Festwochen im Lübecker Dom, 5.–21. Mai 2009; Beiträge zum 500. Todesjahr von Bernt Notke. Hrsg. v. H. Vogeler, U. Albrecht, H. Freytag. Kiel: Ludwig, 2010.

⁶ A. Mänd, Bernt Notke – uuenduste ja traditsioonide vahel / Between Innovation and Tradition. Näitus Niguliste Muuseumis 12.06.2009–25.04.2010. Kataloog. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2010.

kui kataloogi lõpus loetletud seitse näidet. Alates Max Hasses⁷ on Walter Paatz 1939. aastal⁸ konstrueeritud teoste jada järjest vähendatud. Kielis 1997. aastal kaitstud doktoritöös esitab Kerstin Petermann Notkega seotud tööde nimekirja üsna redutseerituna.⁹ Niguliste näituse kataloogi teise jaotuse näidetest seostab Petermann Notke nimega vaid kuningas Karl Knutson Bonde kuju ning retaabli Thurøst.

2004. aastal ilmunud artiklis Rytterne kiriku retaablilt näitab Peter Tångeberg, et puuduvad igasugused kriteeriumid retaabli sidumiseks Bernt Notke, Henning van der Heide või üldse Lübecki kunstiga: teose kompositsioon ning tüüp on levinud Alam-Reini piirkonnas ning Põhja-Saksamaa kunstile võõras. Kummaline on näituse kataloogist leida ka Lübecki Maarja kirikus asuvat perekond Hutterocki hauaplaati, mille seostasid Notkega Walter Paatz ja Max Hasse.¹⁰ Toona esitatud argumendid: omanäolisus, jõulisus; tehnika, mida monumentaalsete teoste puhul harva ette tuleb jne, ei ole atribueerimiseks piisavad ega vee- nuba juba ammu ühtegi uurijat, et just Bernt Notke on selle hauaplaadi kavandi autor.

Nii ei olegi ehk üllatav, et kataloogis esindatud teosed loovad üsna vastuolulise mulje. Sel viisil küll sõnastamata, näitab illustreeritud valik, et Bernt Notke nime taga on palju kunstiajaloolaste konstrueeritud ning mitte kõik temaga seotud teosed ei sobitu hiliskeskajegse Läänemere piirkonna geniaalse kunstniku loominguusse. Mida me üldse teame Bernt Notkest kui kunstnikust?

7 M. Hasse, Bernt Notke. – Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1970, Bd. 24, lk 19–60.

8 W. Paatz, Bernt Notke und sein Kreis. Bd. I–II. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1939.

9 K. Petermann, Bernt Notke. Arbeitsweise und Werkstattorganisation im späten Mittelalter. Berlin: Reimer, 2000.

10 W. Paatz, Bernt Notke und sein Kreis, lk 113–120; M. Hasse, Bernt Notke, lk 57.

Bernt Notke – kas kunstnik või ettevõtja?

Bernt Notke uurimine algas juba 1880. aastatel. Notke „universaalgeeniuse” kuvandi kinnistas Walter Paatz 1939. aastal ning sellest ajast peale on kuulus meister olnud arvukate monograafiate ning eriartiklite allikaks.¹¹ Juba 19. sajandi lõpus seoti arhiiviallike toel Notke nimega kaks tööd: retaablid Århusis ja Tallinnas.¹² See oli aeg, mil kunstiajaloolased tegelesid säilinud kunstiteoste ja teadaolevate kunstnike nimede ühendamisega, luues paralleelselt kuvandi Lübeckist kui Läänemere maade tähtsaimast kunstikeskusest. Stiililise võrdluse abil seoti arvukad šedöövrind just Bernt Notke nimega: Püha Jüri grupp Stockholmis, Lübecki toomkiriku triumfgrupp koos letneriga, Surmatantsu-teemalised maalid Lübecki Maarja ja Tallinna Niguliste kirikus jne. Suurimaks Lübecki meistriks sai kunstiajaloolaste seas Bernt Notke.

Tegelikult teame me Bernt Notkest kui kunstnikust üsna vähe.¹³ Et tema nimega allikaliselt seotud kolm tööd on oma kvaliteedilt, stiililt ja tüübilt väga erinevad, on meil vähe aimu meistri iseloomulikust käekirjast. Aastakümneid rõhutasid kunstiajaloolased Notke maalija¹⁴ rolli kõrval ka

11 Bernt Notkega seotud uurimislugu ja historiograafia vt K. Petermann, Bernt Notke, lk 12–16; P. Tångeberg, Wahrheit und Mythos, lk 17–38.

12 Kolmanda teosega – Lübecki toomkiriku triumfgruppiga, sai Notke nime ürikuliselt siduda alles 1970. aastatel (E. Oellermann, Das Triumphkreuz von Bernt Notke im Dom zu Lübeck. – Kunstchronik 1973, Jg. 26, lk 93–96; E. Oellermann, Das Triumphkreuz von Bernt Notke im Dom zu Lübeck. Zweiter Fundbericht. – Kunstchronik 1974, Jg. 27, lk 419–421).

13 Notke kronoloogilist elulookirjeldust koos tema nimega seotud allikaliste teadetega vt K. Petermann, Bernt Notke, lk 17–25.

14 1467. aastast sai Notkest Lübecki maalijate ja klaasijate tsunfti liige. Lübecki kirjalikes allikates kohtab Notke nime lisandiga *maler* (K. Petermann, Neue Ergebnisse zur Werkstattorganisation Bernt Notkes am Beispiel seiner Werke für Reval/Tallinn. – Die Stadt im Europäischen Nordosten: Kulturbeziehungen von der Ausbreitung des Lübisches Rechts bis zur Aufklärung. Hrsg. v. R. Schweitzer. Helsinki, Lübeck: Aue-Stiftung, 2001, lk 370).

tema võimekust skulptorina, mille kinnituseks leiti 1970. aastatel Lübecki triumfigrupi juures läbiviidud restaureerimistöde käigus pärgamentsedel meister Bernt Notke ja tema kaastöölise nimedega.¹⁵

Ehkki Erik Moltke välistas 1967. aastal ilmunud artiklites ja järgnenud monograafias Bernt Notke tegevuse skulptorina ning nägi temas vaid ettevõtjat, suure töökoja juhatajat¹⁶, jäi toona mitmekülgse kunstniku müüt siiski püsima¹⁷.

Eike Oellermann analüüsis 1996. aastal (peaaegu 30 aastat Moltkest hiljem) Notkele atribueeritud töodes esinevaid erinevusi ning jõudis samuti järelduseni, et suur kunstnik ei ole ise kunagi puunikerdusega tegelnud, vaid tõenäoliselt palkas selle töö tarvis erinevaid meistreid.¹⁸ Oellermann ning tema seisukohti toetav Petermann näevad Notket talle atribueeritud suurte skulptuurigruppide juures pigem juhtiva meistrina, kes osales maalijale kohaselt polükroomiaga seotud töodes (sks *Fassmaler*) ning vastutas lõpptulemuse eest. Vaid nii-

moodi sai seletada Notke nimega seotud teoste ebaühtlust.

Peter Tängeberg nimetab ise oma 2009. aastal ilmunud teost „Töde ja müüt” Erik Moltke rehabiliteerimiseks. Analüüsisides piinliku täpsusega seni kehtinud argumente, paljastades vastuolud, ebatäpsused ja eksitused, jõuab Tängeberg järeldusele, et tegelikult on võimatu kindlaks teha, milline on Notke enda „käekiri”, seda nii skulptuuris kui ka maalides. Võttes lisaks arvesse meistriga seotud eluloolisi arhiivianimeid, nõustub Tängeberg Erik Moltkega, et Notke oli küll mitmekülgne ja edukas (tänapäeva mõistes) kunstiproduktent ehk peatöövõtja, kuid kunstiline tegevus ei olnud tema põhiliin.¹⁹

Püha Jüri grupp

Stockholmi Suurkirikus

Püha Jüri gruppi Stockholmi Suurkirikus (*Storkyrkan*) on senistes uurimustes peetud Notke loomingu keskseks teoseks. 1906. aastal nägi Johnny Roosval grupis Põhja-Saksamaa kunstile iseloomulikku ja et Århusi altari parimad osad haakusid kunstiajaloolase arvates hästi Püha Jüri grupi stiiliga, oligi autori küsimus lahendatud. Vaatamata sellele, et Lübecki keskaegse kunsti tundmine oli 20. sajandi alguses veel üsna piiratud²⁰ ning Roosvali meetodeid

15 Lübecki triumfigrupi restaureerimislooga kohta vt E. Oellermann, *Das Triumphkreuz von Bernt Notke im Lübecker Dom, zur Restaurierungsgeschichte*. – Bernt Notke. *Das Triumphkreuz im Dom zu Lübeck*, lk 63–84.

16 E. Moltke, *Der Totentanz in Tallinn (Reval) und Bernt Notke*. – Nordisk medeltid. Konsthistoriska studier tillägnade Armin Tuulse. (Stockholm Studies in History of Art 13.) Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1967, lk 321–327; E. Moltke, *Var Bernt Notke Nordeuropas største middelalderlige billedskærer-maler? – eller er han et produkt af konsthistorisk fantasi? – Meddelelser om konservering 1967*, no. 5, lk 17–32; E. Moltke, *Bernt Notkes altertavle i Århus domkirke og Tallinntavlen*. Bd. I–II. København: Gad, 1970.

17 Moltke argumenteeris hiljem, et evangelist Johannese seest leitud sedelist ei ilmne, et Notke ise skulptuurid nikerdas, sest Notket nimetatakse seal *meister*, teisi aga tegevusala järgi *snider* või *meler*.

18 E. Oellermann, „do makede meister bernt notken dit stvke werkes...”. – *Malerei und Skulptur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Norddeutschland. Künstlerischer Austausch im Kulturraum zwischen Nordsee und Baltikum*. Hrsg. v. H. Krohm, U. Albrecht, M. Weniger. Wiesbaden: Reichert, 2004, lk 233–247. Tegemist on 16.–19. X 1996 toimunud rahvusvahelise konverentsi ettekannete kogumikuga.

19 Tängebergi arvates on tähelepanuväärne, et Tallinna retaabli (1483) ja meistri surma (1509) vahelisel ajal ei saa temaga veenvalt siduda ühtegi kunstiteost, kuid ometi nimetatakse Notket sel ajal tihti allikates: 1484 reisil Stockholm, 1491–1496 mündimeistrina Stockholmis, järgnevalt Lübeckis, sealjuures Lübecki Peetri kiriku ehitusmeistrina, samuti on Notke seotud mingi ärilise tegevusega, millest on jäänud alles kirjavahetus Danzigi ja Königsbergi raega (P. Tängeberg, *Wahrheit und Mythos*, lk 45).

20 Tängeberg juhib tähelepanu Roosvali seisukohale, et Lübecki kunst ei ole mitte sporaadiliselt, vaid üsna täiuslikult teada. Ning toob siis arvukaid näiteid, mida veel 20. sajandi alguses peeti Lübeckis tegutsenud meistrite toodanguks, kuid mis hiljem leidnud oma koha kas praeguse Poola, Tšehhi või Põhja-Saksamaa teiste linnade kunstiajaloo (P. Tängeberg, *Wahrheit und Mythos*, lk 25j).

kritiseeriti hilisemates käsitlustes, ei ka helnud siitpeale mitte keegi teose autorsuses. Selle seisukoha vastu ei ole ka Kerstin Petermann, kes tugines Eike Oellermanni arvamusele Notkest kui juhtivast polükroomiameistrist ning pidas Notket lõpptulemuse eest vastutavaks.²¹

Varasemate uurijate põhiargumendiks Stockholmi grupi sidumiseks Notke loomingu oli Püha Jüri ja Püha Vaimu kiriku retaabli evangelist Johannese skulptuuride sarnasus. Lisades argumentidena monumentaalsuse ja iseloomulikud viimistlusvõtted, näis grupi pärinemine Notke töökojast ümberlukkamatu. Olgu öeldud, et just samu võtteid analüüsid ning arvukaid võrdlusi appi võttes jõuab Peter Tångeberg seisukohani, et suurt formaati, rohket võõrmaterjalide kasutust²² ning iseloomulikke viimistlusstiili, kus näiteks paksu krundi kihti on kasutatud vormi andva vahendina, ei saa pidada Notke töökojast lähtuvateks uuendusteks Läänemeremaal²³, vaid need olid levinud piirkonnas, ka ajalisel, laiemalt. Seetõttu ei ole nimetatud argumentid veenvad Püha Jüri grupi sidumiseks Notke töökojaga.

Kõrvutades teoseid, mida on ürikuliselt seotud Notkega, ja Püha Jüri gruppi, jõuab Tångeberg seni kehtinud arvamuselt vastupidisele seisukohale: meisterkond, kes valmistas kümme aastat varem Århusi kiriku retaabli ja vaid paar aastat varem Püha Vaimu retaabli, ei saa olla Stockholmi grupi

21 K. Petermann, Bernt Notke, lk 130.

22 Tångeberg jõuab huvitava seisukohani, et tegelikult laiemalt levinud võõrmaterjalide kasutamine on Notke töökoja puhul tingitud suurest töömahust, seda on rakendatud eelkõige ulatuslike ja suureformaadiliste teoste juures, niisiis pragmaatilistel põhjustel – nii sai kiiremini ja lihtsamalt (P. Tångeberg, Wahrheit und Mythos, lk 44–45).

23 Ka tekstiilide muustrite esitamine graveerimise ja tremoleerimise teel oli Läänemere ümber alates 1470. aastatest laiemalt levinud – Hermen Rode kasutab neid võtteid näiteks Niguliste kiriku pealtari juures juba mõni aasta varem (P. Tångeberg, Wahrheit und Mythos, lk 44).

taga, sest nii täiuslikku pealispinna käsitlust kui Püha Jüri skulptuuri puhul ei leia me ühegi sellest perioodist säilinud kunstiteose juures Läänemere ümber. Kompositsioon, stiil, vormid, motiivid, rõivamood, kunstiline ja teostuslik tase viitavad üheselt Madalmaade kunstile (tänapäeva Belgia ja osa Põhja-Prantsusmaad): meisterkonnale, kes tõenäoliselt tegutses Antwerpenis, Euroopa ühes vaadeldava perioodi juhtivamas kunstikeskuses. Elegantsed finaalsed tsementeerib Tångeberg oma seisukoha raamatu viimasel leheküljel viitega Rootsi õpetlase Johannes Messeniuse kroonikale aastast 1629, kus räägitakse tagasisivaatavalt Sten Sture ja Püha Jüri skulptuuriga seoses ühest Antwerpeni meistrist.²⁴

Tallinna Surmatants – kas

Madalmaadest pärit meisterkonna töö?

Lisaks Püha Jüri grupile teeb Tångeberg korrektsiivse ka teiste Notke isiku või töökojaga seotud teoste hulgas. Elimineerides Notke tööde hulgast veendunult 1702. aastal hävinud Püha Eriku retaabli Uppsala toomkirikus, kahtleb Tångeberg ka Lübecki Maarja kirikus asunud, kuid 1942. aastal hävinud Püha Gregoriuse missa ning praegu Lübecki Püha Anna muuseumis (St. Annen-Museum) eksponeeritud Skåne sõitjate retaabli autorsuses.

Niguliste muuseumis toimunud näituse kataloogi eessõnas kirjutab Anu Mänd: „Väärrib rõhutamist, et ehkki mõni Notkele omistatud teos on andnud alust kahtluseks, kas see ikka on pärit tema töökojast, siis Tallinna „Surmatants” nende hulka ei kuulu.” Paraku ei ole ka Niguliste muuseumi Surmatantsu autorsus sugugi nii kindel.

Tallinna Surmatantsu uurimine algas 1880. aastatel, mil märgati selle sarnasust Lübecki Maarja kirikus asunud vana Surma-

24 P. Tångeberg, Wahrheit und Mythos, lk 118.

tantsu-maali koopiaga aastast 1701.²⁵ Notkele omistas mõlemad Surmatantsu-maalid 1937. aastal Carl Georg Heise, kes leidis paralleele nende ja Notkega ürikuliselt seotud Århusi retaabli maalide ning stiilikriitiliselt omistatud Skåne sõitjate retaabli maalide vahel.²⁶ Nii Heise artikkel kui ka temale järgnevad uurimused tegelesid muuhulgas küsimusega, kas Tallinna töö on Lübecki Maarja kiriku vana originaalmaali hilisem ja vähendatud koopia või Lübecki originaali algustükk. Vaatamata sellele, et 1942. aastal hävis 18. sajandi alguses tehtud keskaegse Lübecki Surmatantsu koopia ja hilisemad uurijad said kahe Surmatantsu stiililisest sarnasusest rääkides toetuda vaid koopiast järele jäänud fotodele, ei kahelnud enamik Heisele järgnevaid uurijaid teoste suguluses.²⁷ Pärast Tallinna maali restaureerimist 1960. aastatel Moskva Riikliku Kunstilise Restaureerimise Kesktookojas jõudis Mai Lumiste järeldusele, et Tallinna Surmatants on pisut muudetud versioonis autorikordus.²⁸ Uuemal ajal tehtud uurimused, eelkõige keeleteaduslikud, kinnitasid Lumiste seisukohti Tallinna teose originaalsuse

osas.²⁹ Viimase põhjalikuma käsitluse autor Kerstin Petermann diskuteerib taas eelnevate uurijatega – seekord teose algse asukoha, tellija ja vanuse küsimuses.³⁰

On tähelepanuväärne, et valdav osa uurijatest on tegelikult seisukohal, et Surmatantsul on Notkega allikaliselt seotud retaablite maalitahvlite stiiliga vaid väga vähe ühist.³¹ Peter Tängeberg lisab detailse Tallinna Surmatantsu ja allikaliselt seotud tööde võrdluse ning jõuab järeldusele, et Surmatants on nende töödega võrreldes hoopis erinevalt üles ehitatud ja ka pildi osad on omavahel erinevalt seotud: figuuride paigutus ruumis, nende liikuvus ja proportsioonid, sügavust väljendav maastiku rõhutamine, riietuse kaasaegsus, tekstiili kujutamise meisterlikkus jne näitavad hoopis erinevat taset Tallinna ja Århusi retaablitega võrreldes. Tallinna Surmatantsu ei saanud Tängebergi arvates maalida ei Notke ega ükski teine Lübeckis või ka Põhja-

25 F. Amelung, *Revaler Alterthümer*. Reval: Kluge, 1884, lk 47jj; G. v. Hansen, *Die Kirchen und ehemalige Klöster Revels*. Reval, 1885, lk 39jj.

26 C. G. Heise, *Der Lübecker Totentanz von 1463*. Zur Charakteristik der Malerei Bernt Notkes II. – Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1937, Bd. 4, lk 194j. Selles võrdluses rõhutatakse reeglina Tallinna Surmatantsu keisri ja Skånesse sõitjate retaabli Jumalaisa näotüüpi ning varjude kasutamist nii Surmatantsu puhul kui ka Århusi retaabli esimese positsiooni kesktahtvi maalingutel. Vt ka K. Petermann, *Bernt Notke*, lk 38.

27 Ainsana oli jällegi Erik Moltke arvamusel, et tegelikult ei eksisteeri ühtegi põhjust, miks me peaksime omistama Lübecki surmatantsu Bernt Notkele, ning lisab, et Lübecki Surmatantsu Notke loomingust mahakirjutamine oleks suur lõök Notke-uurijatele – sest kui me ei saa Lübecki Surmatantsu Notkele omistada, siis ei saa me seda teha ka stiilikriitilistel kaalutlustel Tallinna Surmatantsuga (E. Moltke, *Der Totentanz in Tallinn (Reval) und Bernt Notke*, lk 326).

28 M. Lumiste, *Tallinna Surmatants*. Tallinn: Kunst, 1976.

29 *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn)*. Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption. Hrsg. v. H. Freytag. Köln: Böhlau, 1993. Väärrib märkimist, et kahe Surmatantsu vaheliste erinevuste väljatoomisel juhtis tähelepanu kirjavaisi lahknevustele ka Mai Lumiste: M. Lumiste, *Tallinna Surmatants*, lk 39, viide 13.

30 Kerstin Petermanni jaoks on endiselt probleemataoline Surmatantsu sobivus Antoniuse kabelisse ning sellest tulenevalt ka lahtine küsimus potentsiaalselt tellijast. Samuti peab ta Tallinna maali seni arvatust pisut vanemaks, 1470.–1480. aastatel valminuks (K. Petermann, *Zwei Aufträge der Werkstatt Bernt Notkes für Reval/Tallinn: das Retabel von 1483 in der Heilig-Geist Kirche und der Totentanz in der Nikolaikirche*. – *Sakrale Kunst im Baltikum*. Zehn Beiträge zum 8. Baltischen Seminar 1996. Hrsg. v. C. A. Meier. Lüneburg: Carl-Schirren-Gesellschaft, 2008, lk 61–78; K. Petermann, *Bernt Notke*, lk 33–35).

31 Näiteks on kvalitatiivne kuristik Århusi retaabli maalitud tahvlite ja Surmatantsu maali tausta ja maastiku kujutamise vahel. Retaablite maalingute madalama kvaliteedi põhjendusena tuuakse argument, et need on meistri abiliste tehtud; silmatorkavad erinevused silutakse kunstniku arenguga ajas ning väitega, et lõuendil Surmatantsu on raske võrrelda puualustel maalidega jne.

Saksamaal kodunenud kunstnik, vaid pigem franko-flaami päritolu meister.³²

Tängeberg on arvamusel, et Tallinna ja Lübecki Surmatantsude vaheline sarnasus ei tähenda automaatselt sama autorit, vaid eelkõige seda, et teostel on olnud sarnased eeskujud, mis levisid sel perioodil franko-flaami aladel. Väga huvitava näitena toob Tängeberg välja 1459. aastasse dateeritud ja Simon Marmionile atribueeritud altari-retaabli, mille maalitud tahvlitel on kujutatud St Omeri kloostri abti püha Bertini elust jutustavaid stseene. Ühel tahvlil näeme palvetavaid benediktiini munki ning nende taustal sakraalhoone (ristikäigu?) seinal kujutatud Surmatantsu friisi, Tallinna ja Lübecki maalidega sarnases ülesehituses.³³ Siin näeme lisaks erinevate mustritega kannellüüritud sambakesi, mis sarnanevad tüübilt sammastega Tallinna Surmatantsu kantli juures.

Nii peame praeguses uurimisseisus Tallinna Surmatantsust rääkides tõdema, et me ei tea, millal ta valmis, kuhu jäi teose ülejäänud osa, kes tellis ja kuhu tellis, ega ole enam kindlad selleski, kas teose autoriks võiks pidada Bernt Notket, mõnda teist Põhja-Saksamaal tegutsenud meistrit või hoopis Madalmaade meistrit.

Bernt Notke ja Madalmaad

Notke loomingut analüüsid Madalmaade mõjudele osutamine ei ole kunstiajaloo muidugi uudne. Tallinna Püha Vaimu

retaabli välistiibade maalingute autoriks pakkus Madalmaade taustaga kunstnikku ka Kerstin Petermann.³⁴ Notke enda puhul on uurijad oletanud, et ta võis oma kujunemisaastatel olla seotud Madalmaade piltvaipade meistritega ning saada väljaõppe Tournais Hennegaus tegutsenud Pasquier Grenieri mõjuringis.³⁵ Selle võimalusega seletavad varasemad uurijad Notkele omistatud maalide kompositsioonis rakendatud võtet panna pildi esiplaanile paigutatud figuurid mõjuma monumentaalselt.³⁶

Peter Tängeberg leiab samuti Püha Vaimu altarikapi keskse stseeni (Notkega allikaliselt seotud teostest kõige uuenduslikuma osa) võimalikke eeskujusid väljastpoolt Põhja-Saksamaad, nimelt tolle aegsest trükigraafikast, ning toob näiteks meister E. S. gravüürid.³⁷ Arhitektoonilises ülesehituses ja oskuses ruumi sügavust väljendada eristub tema arvates Tallinna retaabli keskse stseeni meister Lübeckis ja Läänemeremaades tegutsenud kunstnikest ning on lähedane pigem Alam-Reini kunstistiilile. Seevastu passiooni teemat ja püha Elisabethi legendi kujutavad maalid ei küüni välistiibade ja keskse stseeni tasemeni ning esindavad pigem kujutusviisi, mis oli valdav 15. sajandi alguses, kuid 1480. aastateks üsna iganenud.

Lõpetuseks

Soovides keskaegsest kunstist, siis tegutsenud meistritest, kunstiteostest ja nende omavahelistest mõjudest tõest pilti luua,

32 2011. aasta alguses väitis Peter Tängeberg, et on veelgi enam veendunud selles, et Tallinna Surmatantsu maalijat tuleks otsida Põhja-Prantsusmaa/Lõuna-Madalmaa piirkonnast, sest tegemist on hoopis teise tasemega tööga, kui seda on seni Notkega allikaliselt seotud tööd, ning 1470. aastatel (!) ei saanud see töö Tängebergi arvates valmida ei Lübeckis ega ka Lüübeklase poolt (autori kirjavahetus Peter Tängebergiga, veebruar 2011).

33 Asub Berliini Gemäldegalerie's, Inv nr 1645 A (P. Tängeberg, Wahrheit und Mythos, lk 106). Vt ka <http://www.lib-art.com/artgallery/2079-scenes-from-the-life-of-st-bertin-simon-marmion.html> (vaadatud 7. III 2011).

34 K. Petermann, Überlegungen zu den niederländischen Verbindungen der Werkstatt Bernt Notkes. – Malerei und Skulptur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Norddeutschland, lk 249–255.

35 U. Wolff-Thomsen, Bernt Notke in der Kunst des 15. Jahrhunderts. – Bernt Notke. Das Triumphkreuz im Dom zu Lübeck, lk 14; K. Petermann, Überlegungen zu den niederländischen Verbindungen der Werkstatt Bernt Notkes, lk 249–250.

36 Näiteks Surmatants, Püha Gregoriuse missa, Århusi retaabli välistahvlid.

37 P. Tängeberg, Wahrheit und Mythos, lk 97.

põrkab kunstiajaloolane reeglina vähemalt kahe takistuse vastu: esiteks napp arhiiv- ja andmestik ning teiseks kurb tõsiasi, et suurem osa omaaegseid kunstiteoseid on tänaseks hävinud. Seetõttu on kunstiajaloolase loodud võrdlevale andmestikule tuginevas konstruktsioonis paratamatult ka suur annus subjektiivsust.

Peter Tängebergi kui suurte kogemustega kunstiajaloolase ja restauraatori baasiks on Põhja-Euroopa keskaegse kunsti väga hea tundmine ning meetodiks teoste süstemaatiline visuaalne ning tehnoloogiline analüüs. Tema viimasest, meisterlikult komponeeritud raamatust, mis paiskab segi aastakümneid valitsenud ettekujutuse Bernt Notkest kui oma aja Lübecki keskest ja mõjukaimast kunstnikust, ei saa edaspidi mööda vaadata ükski Notke-urija. 2009. aasta sügisel Tallinnas toimunud konverentsi ettekannete kogumik on veel koostamisel ning loodetavasti lisandub sealt põnevat diskussiooni, sest kirjutajate kasutuses on nüüd uued ja intrigeerivad seisukohad, millega nõustuda või millele vastu argumenteerida.

1976. aastal kirjutas Mai Lumiste: „Ja kuigi Notkelt langeb tulevikus arvatavasti ära veel teisigi teoseid, jääb ta ometigi tähelepanuväärseks kujuks mitte ainult Saksa, vaid üldse Põhja-Euroopa hilisgooti kunstis.”³⁸ Pärast surma aastasadeks unustusse vajunud ja 19. sajandi lõpus võimsalt „taasavastatud” Bernt Notke on kunstiajaloolaste jaoks aktuaalne veel 21. sajandilgi.

38 M. Lumiste, Tallinna Surmatants, lk 34

Pagana ainus pääsetee

Merike Kurisoo. Ristimise läte.

Ristimiskivid keskaegsel

Liivimaal. Eesti kirikute

sisustus II. Tallinn:

Muinsuskaitseamet, 2009, 119 lk.

KERSTI MARKUS

Mida ütleb tänapäeva kirikukülastajale üks kummaline kivitükk või ilmetu anum pühakoja nurgas? Aga just selline reaalsus avaneb paljudes Eesti keskaegsetes pühakodades. Valjala kiriku suurejooneline ristimiskivi jääb kahjuks ainsaks erandiks. Seetõttu on meil väga raske ette kujutada, missugust visuaalset rolli mängis ristimiskivi keskaegses kirikuruumis. Ristimine on kristlase esimene sakrament ja ristimiskivi tähtsamaid liturgilisi esemeid kihelkonnakirikus, kuid pole sugugi nii üheselt selge, kus see kivi keskaegses ruumis tegelikult paiknes, mis sõnumit kandsid värvikirevad figuurid või kuidas seda kõike tajus tollane vaataja.

Merike Kurisoo on oma raamatuga „Ristimise läte” seda teadmist tunduvalt avardanud. Armin Tuulse 1949. aastal ilmunud artikkel Eesti keskaegsetest ristimiskividest oligi senini ainus põhjalikum selleteemaline uurimus.¹ Samas on valminud väga sisukaid töid inglise ja skandinaavia uurijatelt, mis on ka autorile inspireerimise andnud.² Käesolev raamat kuulub

1 A. Tuulse, *Mittelalterliche Taufsteine in Estland. – Apophoreta Tartuensia*. Stockholm: Societas Litterarum Estonica in Svecia, 1949, lk 153–162.

2 J. G. Davies, *The Architectural Setting of Baptism*. London: Barrie & Rockliff, 1962; O. Reutersvärd, *Paradisets källa och de gotländska „paradisfontarna” / The Fountain of Paradise and the „paradise Fonts” of Gotland*. Borås: Gleerup, 1967; F. Nordström, *Medieval Baptismal Fonts: An Iconographical Study*. Umeå: Umeå University, 1984; M. Bramer Solhaug, *Middelalderens døpefonter i Norge*. Oslo: Unipub, 2000; L. Berggren, *De gotländska dopfontarna i den medeltida östersjöhandeln. Lyxartiklar eller barlast?* – *Taidehistoriallisia tutkimuksia / Konsthistoriska studier* 27. Helsinki, 2003, lk 59–73.

Muinsuskaitseameti väljaantavasse sarja „Eesti kirikute sisustus”, millest varem on ilmunud Anu Männi „Kirikute hõbevara” (2008). Tegemist on igati tänuväärse ettevõtmisega, sest lõpuks ometi jõuavad need vähesed keskajast säilinud esemed lugeja ette oma kunagises kontekstis. Keskaegne kirikukunst on funktsionaalne ja ainus võimalus nende visuaalse keele mõistmiseks on tunda nende kasutust. Ja see võib olla märgatavalt mitmekesisem, kui arvata oskame.

Raamat jaguneb kaheks iseseisvaks osaks, millest esimeses antakse põhjalik ülevaade ristimistraditsiooni ja ristimismõju kuju muutustest varakristlusest reformatsoonini, seejuures tuuakse välja selliseid fakte, mis tavapäraselt ristimist käsitlevas kirjanduses ei esine. Näiteks see, et kihelkonnakirikute kõrval võidi keskajal ristida ka kloostrikirikutes (lk 12). Eestis sellist võimalust siiani arvestatud ei ole. Mõeldes Padise kloostri kuulunud territooriumi suurusele ning külade arvule, tekib paratamatult küsimus, kus siis inimesi ristiti. Kirjalikest allikatest teame, et Padise kloostri algne kabel ehitati nii vendade kui ka ümberkaudsete elanike tarbeks ja hingekarjaseks kutsuti Hertele kihelkonnakiriku õpetaja. Seega olid kõik eeldused ristimise läbiviimiseks olemas. Kabel võis paikneda praeguse Risti kiriku kohal, mille anomaalne kooriehitus on uurijatele palju peavalu valmistanud. Siin olid tsiistertslaste varasemad maavaldused ning ainus koht ümbruskonnas, kus paljandus paas.

Ristimisest keskaegsel Liivimaal on üldse vähe teada. Ja seegi vähene pärineb suures osas misjoniperioodist: Henriku Liivimaa kroonikast ja Heisterbachi Caesariuse „Imede dialoogist”. Kurisoo lisab siia juurde ka Äli kiriku seinamaalingud Taanis, mida Armin Tuulse seostas Põhja-Eesti vallutuse

ja taanlaste ristimisaktsiooniga.³ Kuigi dateeringu osas on taani kunstiajaloolased jäänud samale seisukohale, seostatakse ikonograafiat siiski Püha Nikolause legendiga.⁴ Seetõttu on ka raske öelda, kas pildil kujutatud veega üle kallamine järgis sel perioodil Taanimaal kasutuses olnud riitust, või oli kunstnikule eeskujuks mõni varem kujutatud pühakulegend.

Kõige usaldusväärsem allikas riituste kohta on siiski ristimiskivi ise ning varasemate (Kaarma, Valjala) suured mõõdud lubavad oletada, et misjonijärgsel perioodil kasteti laps kolm korda vette. Hiliskeskajaks pidi see praktika olema muutunud, sest näiteks Martna ja Ruhnu vaagnad on kitsad ja madalad. Samas soovitab Kurisoo olla ettevaatlik vaagna suuruse järgi dateerimisel, sest mitmetes Põhja-Euroopa piiskopkondades oli ristimine üleni vettekastmise läbi kasutusel keskaja lõpuni (lk 19, 22).

Mõneti arusaamatuks jääb ristimiskivide dekoori ja pildiprogrammide muutuste seostamine ehituskulptuuri arenguga Gotlandi näite põhjal (lk 23). Kui romaani perioodil on sellised seosed tõepoolest tuvastatavad, siis gootikas enam mitte. 13. sajandi keskpaigast kuni 14. sajandi teise pooleni valmistati saarel dekoorita või lihtsate arhitektooniliste kujutistega ristimiskive. Selle algusperioodil võib märgata teatud sünkroonsust arhitektuuri arengutega, kuid tegelikult ei kao raidskulptuur Gotlandi arhitektuurist kunagi ja mida rohkem 13. sajandi lõpu poole, seda lopsakamaks see muutub. Ristimiskivide puhul sai ilmselt määravaks eksport, mistõttu tuli teha vähem maksvaid ja lihtsamini tahutavaid kive. Olukord muutus Taani valitsusajal 14. sajandi lõpukümnenditel.

³ A. Tuulse, *Missionshistoria i Danmarks senromanska kalkmåleri. Ett tolkningsförsök.* – Fornvännen 1967, Årg 62 (1), lk 46–47.

⁴ Vt nt A. Bolvig, *Kalkmåleri i Danmark. Viborg: Sesam, 1999, lk 215–220.*

Kuid kõrvale ei saa jätta ka seda võimalust, mille pakkus välja Henriette Christie Løken ristimisriituse arengut käsitlevas artiklis.⁵ Nimelt tõi ta välja frantsisklaste olulise rolli esimese sakramendi tähtsuse vähendamises ning pihi ja armulaua esiletõstmises. Huvitav on see ka seetõttu, et 13. sajandi teisel poolel hakkavad ristimiskivid kirikuruumis rändama tsentraalsest positsioonist kõrvalisemasse.

Ristimiskivi asukoha muutustele on Kurisoo pühendanud omaette alapeatüki ja teema kindlasti väärib seda, sest „massiivsusest hoolimata on see üks kõige enim asukohta muutnud esemeid kirikuruumis” (lk 31). Ehkki viimastel kümnenditel on arheoloogid ja arhiiviallikad meie arusaamist ristimiskivi paiknemisest keskaegses kirikuruumis tunduvalt avardanud ning toonud välja ka ajalisi ja regionaalseid eripärasid, on üldpilt ikkagi piisavalt hajus. Eriti veel Liivimaa kirikute osas, kus arheoloogilised leiud senini olemata. Kuid teiste maade kogemus võimaldab õigest kohast otsida ja kogu kirikuruumi teise pilguga vaadata. Nii on Kurisoo veenvalt näidanud, et meie ainuke eraldiseisev ristimiskabel Haapsalu toomkirikus sellist funktsiooni keskajal kindlasti kanda ei saanud. Võib vaid kahetsusega nentida, et mitmedki lennukad mõtted ristimiskivide ebatraditsioonilisest asukohtadest (nt Tallinna toomkirikus) jäid raamatus lahti kirjutamata, kuid küllap on seda siis võimalik lugeda Liivimaa linnakirikute kesk- ja varauusaegset sisustust käsitlevas doktoritöös.

Raamatu autori huvist ülemineku- perioodide vastu kõneleb esimese osa lõpupeatükk, mis vaatleb keskaegsete ristimiskivide kasutamist luterlikus kirikuruumis.

⁵ H. C. Løken, *Nytestamentlige billedsykluser tolket på bakgrunn av dåpsritualets utvikling. – Ting och tanke. Ikonografi på liturgiska föremål.* (Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar. Antikvariska serien 42.) Stockholm, 1998, lk 95–100.

Tavaliselt ei pööra keskaja uurijad tähelepanu sellele, mis nende uurimisobjektidega hilisemal perioodil juhtus. Miks jäid keskaegsed ristimiskivid pärast reformatsiooni kirikuruumi alles ja kuidas neid kasutati? Ka siin tulevad piirkondlikud eripärad väga selgelt esile. Kurisoo näitab, kuidas Taanis ja Rootsis kohandati katoliiklikku ristimisriitust luterlikule kirikule, mistõttu jäid alles ka ristimiskivid. Siin on tema arvates põhjus, miks meie säilinud ristimiskividest enamik pärineb Saaremaalt. Huvitav oli teada saada, kui visalt peeti kinni vanast asukohast pikihoones. Veel 17. sajandi visitatsiooni protokollides tuletatakse meelde, et tegelikult peab ristimiskivi paiknema kooriruumis. See tähendas ristimise sakramendi ühendamist armulauasakramendiga. Need faktid näitavad, kui vähe me ikkagi teame varauusaegsest kirikuelust Liivimaal. Muutused kirikuruumis kajastavad hästi tollaseid mentaliteedimuutusi. Omaette küsimus on muidugi see, kui palju õnnestub arhiivianndmete abil seda pilti taastada, kuid väga hea, et sellega on algust tehtud.

Raamatu teise osa moodustab teadaolevate keskaegsete ristimiskivide analüüs. Osa neist paikneb senini kirikutes, teistest teame ainult fotode ja jooniste vahendusel (Pärnu Nikolai ja Lääne-Nigula kirik). Territoriaalselt hõlmatakse nii Eestit kui ka Lätit. Samas ei anna naabrite materjal väga palju üldpildile juurde, sest säilinud on ainult üks ristimisnõu Üksküla kirikust. Tegemist on ainsa graniidist valmistatud ristimiskiviga Liivimaal ja ilmselt ka kõige vanemaga. Esile tahaski tõsta materjali fookusse seadmist, mida on tehtud koostöös geoloog Helle Perensiga. See on võimaldanud seniseid stiilikriitilisel analüüsil põhinevaid järeldusi korrigeerida.

Valjala kiriku ristimiskivi valmistajaks on peetud Eesti kunstiteaduses legendaarseks saanud Kölni meistrit. Õnneks võib

selle peatüki nüüd sulgeda. Kurisoo suutis veenvalt tõestada, et Valjala ristimiskivi ülesehitus, konstruktsioon ja tüvese vorm on otseselt seotud Bremeni lähiümbruse kirikutes paiknevate ristimismõõudega. Bremenist pärit ehitusmeisterkonna tegetsemine Saare- ja Läänemaal on seotud piiskopivahetusega Riias. 1245. aastal sai Preisi-, Liivi- ja Eestimaa peapiiskopiks Albert II Suerbeer, kes oli varem Bremeni toomkapiitli skolastik.

Gotlandi päritolu paradiisikivid on olnud autori üheks lemmikobjektiks bakalaureusetöö kirjutamisest saadik. Kivide vorm lähtub armulauakarikast ning dekoor hilisantiigi vaasidest, mille ikonograafia sümboliseeris paradiisiallikast alguse saavat igavest elu. Need oli saare üheks suuremaks eksportartikliks 13.–14. sajandil. Meie 13. sajandi ristimiskividest ongi enamik sellesse rühma kuuluvad. Neist kõige suurem (läbimõõt 106 cm) paikneb Kaarma kirikus Saaremaal. Pöide kirikust leitud tükkide kokkuseadmine on olnud autorile paras pusle, kuid tulemus on meie oludes igati tähelepanuvääriv. See on ainus kirik, kus on säilinud kaks keskaegset ristimisvaagnat ja üks kunagise poodiumi kiviketask. Viimane näitab, et ka meil eksponeeriti ristimiskive kiriku põrandast kõrgemale tõstetuna.

Kuressaare Laurentiuse kirikus paiknev Anseküla kirikust pärinev ristimiskivi annab aimu piltide mõjuvõimust keskaegses kirikuruumis. Praegu vajab see muidugi päris tugevat kujutlusvõimet, sest maskid, lõvid ja igasugu muud elukad tõusevad esile ainult korraliku külvalgusega. Aeg on kivil oma töö teinud. Kunagi oli see aga värvitud ning frontaalselt paigutatud elukad astusid vaatajaga silmsidemesse. Ristimiskivi on tahatud Gotlandil ja kuulub suuremasse gruppi, mis laotub laiali Läänemere-äärsetesse maadesse (Rootsi, Taani, Poolasse, Saksamaale, Eestisse). Et

käesolevate ridade autor on selle grupiga viimasel ajal põhjalikult tegelnud, siis võib raamatus esitatud dateeringuid korrigeerida. Ristimiskivid valmisid perioodil, kui Gotland läks uuesti taanlaste kätte, s.o Olof III kuningaks kuulutamisel 1376 kuni Saksa ordu vallutuseni 1398. Ainult väike rühm preisi ristimismõõudest võiks olla hilisemad orduaegsed järelkajad.

Seoses Anseküla ja Sääre ristimiskividega kerkib üles erakirikute ja ristimiskabelite teema. Sörve säär oli keskajal Saaremaast kitsa väinaga eraldatud. Sellel väikesel territooriumil paiknes kolm pühakoda: Anseküla ja Sääre kabelid ning Jämaja kirik. Neist kahes esimeses olid keskaegsed ristimismõõud. Keskajal ei olnud neist ükski kihelkonnakirik. Siin on autor küll mõninas segaduses ja kaalub siiski võimalust, et Anseküla sai kihelkonnakirikuna staatuse juba 14. sajandil (lk 74). Ebakindlus on mõistetav, sest Eesti keskaegse sakraalarhitektuuri uurimises on kabelite teema jäänud kõrvaliseks ning ristimisõiguse olemasolu seostatud ikka kihelkonnakirikuga. Kuid Kurisoo toob ise suurepärase näite Sääre pühakoja näol, mis eksisteeris erakirikuna veel 17. sajandil. Sääre kiriku ehituslugu on raamatu üks kõige intrigeerivamaid kohti, mis näitab, et ühe sisustuselemendi käsitlesest võib välja kasvada hoopis suurem teema, mis paneb senist sakraalehitiste võrgustiku kujunemist hoopis teise pilguga vaatama.

Heaks lisanduseks on raamatu lõpus olev kataloog, kus on ära toodud põhjalikud andmed kõigi säilinud kivide või detailide kohta, sh võimalik algne paiknemine. Siit tuleb välja ka üks kitsaskoht ristimiskivide uurimises. Kui tegemist on importartikliga, siis ei saa kunagi olla täiesti kindel, et see ristimiskivi ka algselt paiknes just selles kirikus, kus ta oli teadaolevalt 19. sajandil või kus ta paikneb tänapäeval.

Kokkuvõtvalt võib öelda, et „Ristimise läte” tekitas palju mõtteid, mis ongi ühe hea raamatu tunnus. Arvestades Eesti kesk-aegse visuaalse pärandi vaesust, on sellest teemast võetud maksimum. Ja nii ei jäägi autorile muud soovitada, kui minna edasi Skandinaavia materjaliga, mis on üli-rikkalik ja ootab uurijaid, kellel on julgust ja tahtmist teistsuguseid vaatenurki proovida. Lõpetuseks tahaks veel esile tõsta Ulla Säre suurepärasest kujundust ja pildivalikut.

Kadriorg kaante vahel

Jüri Kuuskemaa, Aleksandra Murre, Mart Kalm, Kadi Polli.

Kadriorg. Lossi lugu / Palace's story.

Koostajad Aleksandra Murre, Kadi Polli.

Tallinn: Eesti Kunstimuseum,

Kadrioru Kunstimuseum,

2010, 419 lk.

ANTS HEIN

Ega teist nõnda nooblilt kujundatud kunsti-raamatut suurt mäletagi. Kas või juba tema šikk, osalt grafiithalli, osalt tuhmi kullaga trükitud ja nii-öelda tagasipööratud „käänistega” ümbrispaber... Meenub, et kunagi väga ammu, kesk sügavat sovetiaega, sai säärase ümbrispaberi endale album „Eesti maal” ja ega vahepeal selliseid „käänistega” ümbrispabereid vist pruugitudki. Kunstnik Tiit Jürna tõi need üle pika aja taas kasutusse ja reeglina on need olnud kõige eli-taarsemad albumid, millele ta sellised on ümber pannud, nagu näiteks „Olev Subbi” ja „Richard Uutmaa”.

Ja nüüd siis ka see uus Kadrioru raamat... Miks ka mitte – ikkagi me ainumas keiserlikku mõõtu residents, pooleldi itaialialiku, pooleldi veneliku baroki sünnitis, justkui mingi eksootilise imelillena siia Lasnamäe paenõlva alla sattunud.

Kuid muidugi pole see üksnes luksuslik köide või ka kvaliteetsete reproduktsioonide suur hulk, mille poolest too raamat kõigist senistest Kadrioru kohta ilmunud trükistest erineb. Kui siinamaani on nad kõik keskendunud peamiselt lossi algusaegadele, eeskätt tsaar Peeter I valitsusajale, siis nüüdne võtab vaatluse alla terve ta arengu-loo. Nii et mitte enam sünnilugu, vaid juba täismahus biograafia.
